MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Klett-Cotta *Stuttgart*

SONDERDRUCK
AUS HEFT
594/595

Claus-Steffen Mahnkopf

Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne

Daß die zeitgenössische Kunstmusik im eklatanten Gegensatz zu Malerei, Film, Kunst, Theater und Literatur so gut wie keinen Eingang in die Kultur gefunden hat, ist eine Tatsache, die am Ende des 20. Jahrhunderts, nach knapp hundert Jahren Neuer Musik, nüchtern festgehalten werden muß. Dies ist um so erschreckender, als Neue Musik insgesamt als Moment eines gesellschaftlichen und künstlerischen Modernisierungsprozesses zu begreifen ist. Doch im Gegensatz zum philosophischen Diskurs der Moderne, den vielfältigen Bemühungen um eine Klärung der künstlerischen Moderne und natürlich zu den postmodernen Ansätzen allerorten gibt es für die Neue Musik, von Adorno abgesehen (dessen Horizont freilich selber auf die Zeit bis zum Serialismus beschränkt bleibt), nicht einmal eine Theorie der Moderne, geschweige der Postmoderne. Will man dennoch über letztere verhandeln, muß man über Neue Musik insgesamt reflektieren. Und diese ist weniger als Folge der Schönbergschen Revolution – Atonalität – denn als Konsequenz dessen zu verstehen, was bei Beethoven anhebt: als die kompositorische Selbstbestimmung des musikalischen Subjekts aus Freiheit. Die damit verbundene konstruktive Rationalität wird in seinem Spätwerk einem historisch beispiellosen Reflexionsprozeß unterworfen, der kaum eine Kategorie dessen, was Musik überhaupt sein kann, verschont. Damit ist jener musikalische Modernisierungsprozeß ausgelöst, der über die Hauptetappen Wagner und Atonalität bis zum Serialismus reicht und dabei eine irreversible Überbietungsdynamik entfacht hat, der technischen Fortschritt genauso bedeutet wie künstlerische Autonomie (und gleichermaßen, wenn auch verzögert, soziale Isolation).

Der Serialismus in der Nachkriegszeit war in seinem Anspruch nicht nur totaler Materialbeherrschung, sondern auch der gleichsam geschichtsfreien Erzeugung des musikalischen Sinnes in der Tat so etwas wie Spitze, Krise und Wendepunkt in einem. Die Gunst der Stunde – der Neubeginn nach dem Zusammenbruch ohne die Konkurrenz älterer Generationen – und die relative historische Kontinuität – die Erbschaft der Wiener Schule – garantierte noch jene prästabilierte Harmonie unter den Avantgardisten, die um 1970 (paradigmatisch steht hier der Tod Bernd Alois Zimmermanns) zugunsten von Postmoderne mit Vehemenz zerschlagen wurde. Die zahllosen Errungenschaften der serialistischen und postserialistischen Phase (parametrisches Denken, Präkomposition, Immanentismus, offene Form, »hybride« Spieltechniken, Elektronik, Klangfarbenkomposition, musikalisches Theater etc.) überhäuften sich gewissermaßen, ohne abgearbeitet werden zu können. Die damals lauthals von der nachfolgenden »neudeutsch einfachen« Komponistengeneration verkündete Erschöpfung der Moderne bezog sich weniger auf ein Faktum als vielmehr auf eine sonderbare Ratlosigkeit: Die

fleißigen Experimentierer selber sind es gewesen, die mit ihren eigenen Sachen so wenig anzufangen wußten.

Die musikalische Postmoderne – also etwa den Zeitraum des letzten Vierteljahrhunderts – kennzeichnet nun eine eigentümliche Paradoxie. Die Lust an der Vielheit und die Verdammung künstlerischer Kriterien (die ja immer auch Ausschlußkriterien sind) sind weniger einer menschenfreundlichen Toleranz zuzurechnen, eher die simple Folge einer ungeheuren finanziellen Aufwertung des Neue-Musik-Systems. Festivals, Ensembles, Aufträge, Preise, Stipendien – und somit Komponisten – sprossen aus dem Boden, ohne daß das Publikum proportional mitgewachsen wäre, ohne daß ein kulturelles oder auch nur intellektuelles Bedürfnis derlei motiviert hätte. Was der schieren Autopoiesis des Systems dienlich (und den Komponisten arbeitserleichternd) scheint, erzeugt aber nur statistisch Qualität, nämlich als Ausnahme im Meer der Massenproduktion. Die medial verursachte und ideologisch willkommene Egalisierung aller Künstler zur programmatischen Differenzlosigkeit und somit zur Abwesenheit von Programmen führte unter anderem dazu, daß hierzulande der letzte Komponist, dem man es gestattete, sich einen Namen zu machen (mitsamt einer künstlerischen Position), den man also nicht nach ein paar Jahren des Junggeniestatus wieder fallen ließ, vor eben einem Vierteljahrhundert die Bühne betrat: Wolfgang Rihm, als ob es seither keine wirklichen Begabungen gegeben hätte.

Statt nun den für jedes künstlerische Leben unabdingbaren Generationswechsel zu vollziehen, haben umgekehrt jene Alt-Avantgardisten, die einst, aber eben nur *einst* den Begriff des Neuen erfüllten, all jene Arbeitsbedingungen okkupiert, die den anspruchsvollen Projekten der Gegenwart verwehrt werden. (Hätte ein technisch avancierter Komponist der nachfolgenden Generation etwa die Mittel, die Stockhausen an der Leipziger Oper kürzlich für den wahrlich anrüchigen *Freitag* zur Verfügung standen, es wäre ihm ein Leichtes zu zeigen, wie wahrhaft heutiges Musiktheater aussähe.) Parallel zu solcher Abdrängung pflegt man durchaus ›junge‹ Komponisten (etwa bis 45 Jahre ist man jung), nur sind diese, blickt man auf die Programme der renommierten Neue-Musik-Institutionen, gerade nicht diejenigen, die Herausforderungen stellen und um ihrer anspruchsvollen Ideen willen der Förderung bedürfen. Moderne Komponisten, die es selbstverständlich nach wie vor und alles andere als entkräftet gibt, sind es, denen man aus politischen beziehungsweise »weltanschaulichen« Gründen das Leben schwer macht, wo es nur möglich ist: Der Paradigmenwechsel der musikalischen Ästhetik, der sich in der Sache längst angekündigt hat, wird verweigert.

Musikalische Postmoderne – Versuch einer Bestimmung

Man kann die musikalische Postmoderne an der Oberfläche betrachten und sich von den schmeichelnd sympathischen Etiketten – Weltmusik, Multikulturalität, Pluralismus, Klang-an-sich, Stille, Ende der subjektzentrischen Zeitlichkeit, Überwindung von »Herrschaft« – blenden lassen. Man kann aber auch nach dem Hintergrund und vor allem den Motiven für solche Dis-

kurs-Wegweiser fragen. Und kennt man ein wenig die Szene und deren Wortführer, dann muß man gar nicht, wie einstmals die Ideologiekritik, einen exklusiven Zugang zur Wahrheit beanspruchen; es sollte die aufklärerische Leistung des schlichten Benennens bereits ausreichen.

Zunächst fällt auf, daß Spielarten der zeitgenössischen (nicht: der Neuen) Musik als den Avantgardismen gleichwertig betrachtet wurden, die zuvor dem Verdikt des Simplizistischen zum Opfer gefallen waren: Minimalismus, das »Phänomen« Arvo Pärt, emotionalistische Strömungen (Neue Einfachheit, Neoromantik etc.), tonale Restaurationsversuche, polystilistisches Patchwork und ähnliches. Sodann fiel ins Gewicht, daß die einstigen Fortschrittskomponisten – mit der Ausnahme Boulez, der das Komponieren sehr weit zugunsten seiner übrigen Begabungen zurückstellte – sich von einer radikalen Moderne verabschiedeten. Prominentestes Beispiel ist wohl Ligetis Kehre zum ästhetischen »Pluralismus« (aus Trotz, wie er vor einigen Jahren bekannte). Die großen Namen der fünfziger und sechziger Jahre fanden – vom Sonderfall Nono abgesehen – alle zum konzertkompatiblen Wohlklang zurück: Stockhausens Synthesizer-Mixturen, Pendereckis Dreiklangsseligkeit, Schnebels *Monotonie,* Ligetis Solokonzerte, Kagels Orchesteretüden haben eines gemein: die Regression hinter das eigene Problembewußtsein zugunsten von Arriviertsein.

Zur Postmoderne gehört aber auch die Überschwemmung mit amerikanischen Modellen (Cage-Ideologie und Morton Feldman), die mit der kontinentaleuropäischen Dialektik von Subjektivität und Werk-Objektivität nichts gemein haben. Die völlige Zersetzung, gar Destruktion des Werks endlich hat neben (inmitten?) der Neuen Musik das hervorgezaubert, was man Klangkunst nennt (Installationen, performative Ereignisse, Happenings etc.). Ob diese postmodernen Tendenzen nun das traditionelle Werk restaurieren oder aber dessen Kritik geradezu überbieten, ihnen ist die unumwundene Ächtung einer rational aufgeklärten Arbeit am Stand der Gegenwart gemeinsam; einer Arbeit, die gerade nicht darin besteht, das narzißtische Ego genialisch zu überhöhen oder das Subjekt zugunsten von technologischem Prozedere zu perhorreszieren, sondern die Dialektik zwischen dem Ich, dem die Musik entstammt wie gleichermaßen zugehört, und all dem auszutragen, was diesem an Objektivem (Material und Technik genauso wie Geschichte und Gesellschaft) gegenübertritt.

Der Großangriff des postmodernen Musikdenkens – von rechts, den Konservativen, Wie-immer-Tonalen, und von links, den erschöpften Altmarxisten – ging nämlich gegen Technik schlechthin, die angeblich in der Moderne (Atonalität, Dodekaphonie, Serialismus) übergebührlich angestrengt worden sei, wobei man vergaß, daß alle große Musik seit dem Mittelalter sich technischen Höchstleistungen verdankt und daher niemals genug Technik am Werke sein kann. *Abkehr vom Materialdenken* heißt ein durchaus zustimmender Vortrag, den Carl Dahlhaus bei den Darmstädter Ferienkursen 1984 hielt; wer heute kompositionstechnisch argumentiert, wird als »Handwerker« verschrien; mit Slogans wie »erfrischende Unprofessionalität« werden Dilettanten zu romantischen Heroen erhoben; die Cage-Ideologie – die ge-

genwärtig militanteste agitatorische Neue-Musik-Formation – propagiert das totale Jenseits allen Komponierens. Die postmoderne Musikszene ist ein Jahrmarkt nicht etwa der Eitelkeiten, sondern der Selbstgefälligkeiten, die nicht davor zurückschrecken, sich mit der eigenen Begrenztheit narzißtisch zu identifizieren.

Die Erschöpfung der kritischen Intelligenz im Neue-Musik-System seit den spannenden späten sechziger Jahren führt heutzutage zu einer konsequenten Zerschlagung jedweder Solidarität unter den einstmaligen Linken und denen, die sich ihnen als Spätergeborene wahlverwandt fühlen. So ist es durchaus en vogue, ebendort Adorno, die »Suhrkamp-Kultur«, überhaupt kritische Fragen als »vergreist« zu denunzieren, obwohl in der Generation derer, die den angeblichen Dinosauriern (Deleuze, Derrida, Lyotard, Habermas, Luhmann) folgen, die Profile nur unter der Lupe zu erkennen sind. Kritisch sein, Denken können, ist bereits unkritisch, veraltet, zurückgeblieben; man bekennt sich heute, mit dem Design des flockig aufgeklärten Intellektuellen, durchaus zur eigenen Tumbheit. Daß nun das kompositorische Denken in Verruf gekommen ist, hat selbstverständlich unmittelbare Konsequenzen für die Qualität des Komponierten – in Film, Theater und natürlich dem musikalischen Konzertleben hätten technische Unfertigkeiten sofortige inhibitorische Auswirkungen, beim postmodernen Komponieren hingegen sind sie historische Errungenschaft, gleichsam die eigentliche Geschichte nach der Vorgeschichte: Wenn der Marxsche Traum der befreiten Gesellschaft sich nicht verwirklichen konnte (oder die Wartenden ihre Geduld verloren), dann soll wenigstens die Kunst Spielwiese und Poesiealbum in einem sein, das Schlaraffenland der Sinnlichkeit und ohne Kausalitätsdruck.

Die Folgen des Niedergangs einer künstlerischen Hochkultur sind ruinös, gerade für die nun nachrückende Generation: ein apolitischer Nachwuchs, eingeschüchtert oder gleich opportunistisch; ein Karrierismus, der mitunter mit fatal frühen Professuren belohnt wird; ein Aktivismus der Aufträge und Uraufführungen, auf die keine weiteren folgen, also die Produktion von Makulatur; eine Geschäftigkeit der stets Ausgebuchten und dennoch zwischendurch das eine oder andere Stück Einschiebenden. Die Stücke, die geschrieben werden, sind in der überwiegenden Zahl bloßes Design einer publizitätsfixierten Uraufführungsmechanerie; als Werke interessieren sie kaum einen, nicht einmal die Beteiligten – was zählt, ist der Name des Komponisten oder das Ereignis als Ereignis.

Eine Neue Musik indes, die sowohl lebendig, wach und selbstbewußt als auch interessant, kontrovers, gewagt und problemorientiert ist und sich dem Unerforschten öffnet, kennen wir, so scheint es, nur noch aus der Geschichte. Langeweile ist heute der Effekt eines Hyperaktivismus, die Vergötzung des historischen (anstelle eines gegenwärtigen) *épater le bourgeois* die Folge einer Ängstlichkeit vor jeglicher Irritation. Im Grunde ist die Angst vor Neuem, vor radikaler Gegenwart die Angst vor jener Wahrheit, die von großer Kunst ausgeht: etwa über die Situation des Subjekts und seine individuelle Erfahrungsfähigkeit, und es ist genau das menschliche Subjekt, das im Neue-Musik-System das zentrale Tabu bildet. Die musikalische Postmoder-

ne hat, überblickt man ihre Schriftproduktion, den Diskurs aus ästhetischer Reflexion, wissenschaftlicher Analytik und programmatischer Diskussion durch ein frei flottierendes Design aus Pseudobegriffen ersetzt. So gibt es weder eine professionelle Kompositionskritik noch eine einigermaßen verbindliche Begrifflichkeit, vermöge deren man sich wenigstens verständigen könnte. Daß sonach ihre kulturelle Isolation zunimmt, liegt auf der Hand, und so tritt zum systematischen Aspekt (der Begriffsferne der Musik) der empirische: die postmoderne Lust an Unklarheit. Neue Musik heute ist eine fensterlose Monade, doch anders als bei Leibniz ohne Energie.

Eine wechselseitige Nicht-Kommunikation

Für eine solche Kontaktsperre sind aber nicht die Neue-Musik-Akteure allein verantwortlich. Ein bekannter deutscher Ästhetiker fragte mich in den achtziger Jahren in aller Unschuld, ob »wir« denn auch zwölftönig komponierten, ohne daß ihm in den Sinn gekommen wäre, daß der Materialfortschritt seit den zwanziger Jahren durchaus nicht zu verhindern war (»fortgeschrittene« Komponisten sind auch ohne Elektronik bis zur Achteltönigkeit vorgedrungen und schreiben demnach achtundvierzigtönig). Diese Anekdote ist bezeichnend für das nahezu gänzliche Fehlen von Musik in der ästhetischen Debatte und für die mangelnde Informiertheit, mangelndes leicht zu erwerbendes Fachwissen. Warum gibt es keine professionelle Musikkritik, vergleichbar der modernen Literaturkritik? Warum widmen die Rowohltmonographien erst in diesem Jahr einen Band einem Komponisten nach 1945? Warum wurde die Musikphilosophie Adornos nicht fortgeführt?

Musikwissenschaft hinwiederum versteht sich, zumindest in Deutschland, als Geschichtsschreibung und versäumt damit gleichsam kategorial die Musik *als* Gegenwart, sowohl deren Produktion als auch das aktuelle Problembewußtsein. Geschichtsschreibung bedeutet hier nämlich gerade, keine systematischen, begrifflichen, *philosophischen* Fragen zu stellen. Adorno war die große Ausnahme, aber er hatte sich sein Leben lang verbeten, Musikwissenschaftler genannt zu werden. Einziger Lichtblick war Carl Dahlhaus (er »vertrat« 1983 auf der Adorno-Konferenz mit einem Siebenseitenaufsatz die Musik), der eine universalistische Perspektive modernen Zuschnitts in die Waagschale seiner Disziplin warf, den Anschluß an den Geist wenigstens suchte. Doch seit einer Dekade tot, blieb er ohne Nachfolge.

Man fragt sich, ob für das Scheitern der Neuen Musik – verstanden als Ausschluß aus der Kultur – nun mangelnde Vermittlung (durch Wissenschaft, Publizistik, Kritik, Philosophie) verantwortlich oder der »Geist des Komponierens« selber irgendwie infiziert ist, so daß ihre Nichtbeachtung schon fast gerechtfertigt scheint. Solange eine interdisziplinäre Sachauseinandersetzung darüber nicht wenigstens in Gang gekommen ist, wird man diese Frage nicht entscheiden können. Eine Musikproduktion, die vom geistigen Umfeld abgeschnitten ist, läuft jedenfalls Gefahr, an Inzestproblemen dahinzusiechen.

Adornos Projekt einer musikalischen Moderne

Wäre Adorno das Alter von Gadamer vergönnt gewesen, er hätte seit bald dreißig Jahren Zeit gehabt zu komponieren, das Beethovenbuch zu schreiben und – das möchte man wissen – die Postmoderne zu kommentieren. Sein Kommentar wäre wohl nicht weniger scharf ausgefallen als das Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung;* seine Musikphilosophie galt immerhin dem Projekt einer »musique informelle«, der (u)topischen Vision einer gänzlich mündigen Musik und nicht irgendwelchen Strömungen ephemeren Erfolgs. Adorno hätte vielleicht heute seine ungebrochen harte Linie der »einen« Wahrheit, die er von Beethoven zur Wiener Schule spannte und mit großem theoretischem Aufwand in die Nachkriegsavantgarde (Erste Darmstädter Schule) zu verlängern trachtete, in einem Punkte flexibilisiert. Natürlich gibt es nach wie vor Fortschritt im ungeteilten *modernen* Sinne (angesichts dieser empirischen Erkenntnis ist die postmoderne Argumentation auch ein Stück falsches Bewußtsein), aber Fortschritt hat sich pluralisiert, und zwar nicht einem aufgeweichten Wahrheitsbegriff zuliebe, sondern im Anschluß an eine weitaus komplexere Problemkonstellation, als Adorno sie noch zu seiner Zeit voraussetzen konnte: das posttraditionelle Zeitalter in der Musik war damals noch nicht ganz durchgebrochen, das inzwischen in der Tat *alle* Fragen verschiebt. Die vier Hauptströmungen gegenwärtigen modernen Komponierens nämlich arbeiten sich allesamt an spezifischen technischen Fragestellungen ab, für deren systematische Konnexion noch keine Ästhetik in Sicht ist. Vermutlich hat Albrecht Wellmer mit dem Stichwort »Unversöhnlichkeit« Recht, wenn er die Moderne noch gegen das von ihm Adorno unterlegte »Versöhnungsparadigma« bestimmen will.

Der musikalische Negativismus – vorrangig Helmut Lachenmann – konzentriert sich auf das Detailleben der Instrumentalklänge in ihrer nichttraditionellen Weise, um sie in einer entfremdeten, das Gewohnte bewußt konterkarierenden Gestalt erlebbar zu machen, ohne freilich das Formproblem bei derlei »nicht-identischem« Material zu lösen. Der musikalische Komplexismus – der Beginn ist Brian Ferneyhough – kultiviert die Ausdifferenzierung der musikalischen Diskursivität, um dem Hörer die *Carceri d'Invenzione* (Piranesi) aufzudrängen, ohne aber gleichsam freie Zeit für das Selbstsein des Klanglichen entbinden zu können. Das statistisch-stochastische Komponieren – Erfinder gleichsam ist Iannis Xenakis – erforscht gewisse Fragen der Systematisierung des Komponierens, um Massenwirkungen von großer, nahezu archetypischer Wucht auszulösen, ohne indessen dabei dem Individuellen des musikalisch Einzelnen gerecht werden zu können. Der Spektralismus – um das IRCAM in Paris herum sich gruppierende Komponisten im Alter von etwa fünfzig Jahren – schließlich treibt die harmonische Sprache voran, um zu einer verbindlichen, zumindest tragfähigen Situierung des Klangraums zu gelangen, ohne jedoch eine Ästhetik zu entwickeln, die über einen naiven Naturalismus hinausginge.

Adorno, dessen Projekt einer Philosophie der *modernen* Musik immerhin Schönberg einer schonungslosen Kritik unterwarf, würde gerade diese ihm

wahlverwandten Positionen einer dialektischen Prüfung unterwerfen, weil im technischen Pro und Contra sich jene Problemschichten zeigen, die Neue Musik auch jenseits der Systemgrenzen unentbehrlich machen. Hier, an konkreten Fragen und nicht im Einerlei postmoderner Desinteressiertheit, dürfte er sich in die aktuelle Produktion eingemischt haben. Vielleicht hätte sich auch ein Kontrahent ähnlich einem der französischen Habermas-Kritiker gefunden, und es wäre ein hochenergetischer »Widerstreit« (Lyotard) in Gang gekommen, der der Periode Postmoderne nicht ein derart leichtes Spiel erlaubt hätte. Allein, die jüngere Musikgeschichte verlief anders, und das Projekt, von dem wir in Analogie zu Habermas sprechen dürfen, darf als radikal zukunftsoffen gelten.

In jüngster Zeit hat sich noch eine fünfte Stimme hervorgetan, ohne daß deren Modernität sich über eine dezidiert kompositionstechnische Problematik definierte. Aber diese Musik ist ohne allen Zweifel authentisch gegenwärtig, obwohl sie von einer nostalgischen – Heimweh ausdrückenden – Poetik getragen ist und im Material vielleicht nicht der Spitze des Fortschritts folgt, ohne indes regressiv zu sein. György Kurtágs Musik könnte paradigmatisch für das stehen, was George Steiner mit »realer Gegenwart« im Sinn hat. Bereits über siebzig Jahre alt, hat sich Kurtág, der in diesem Jahr mit dem Ernst-von-Siemens-Preis ausgezeichnet wurde, abseits von allem Neue-Musik-Jahrmarkt, im Stillen, ja Scheuen und bewundernswert skrupulös Miniaturenhaften entwickelt und ist vielleicht nicht zufällig sogleich vom Insidertip zum Klassiker der Gegenwart aufgestiegen. Ich halte Kurtágs Musik für *die* inhaltsästhetische Herausforderung jener vier modernen Hauptströmungen, gerade im Übergang zum 21. Jahrhundert. Sie zeigt auf ähnliche Weise wie die Alban Bergs, daß die großen Themen der Kunst nicht nur der Kulturindustrie gehören.

Exkurs: Donaueschinger Tage für Neue Musik

Kein Festival für Neue Musik ist berühmter, traditionsreicher. Dank des damaligen künstlerischen Leiters Josef Häusler war Donaueschingen bis in die achtziger Jahre hinein der Spiegel der musikalischen Entwicklung (so mußten die Nachwuchsbegabungen nicht zwei Jahrzehnte warten, bis sie das Ihre in die Waagschale werfen dürfen). Aufgrund eines ganzen Bündels von Gründen änderte sich die Lage allerdings in den neunziger Jahren: Mittelmäßige, Mittelalte und bereits oft Gespielte machten sich breit, der innovative Nachwuchs, zumal wenn er sich »modernistisch« definiert über den Fortschritt der Technik und des Materials sowie immanente ästhetische Kritikfähigkeit, wurde systematisch abgedrängt. Donaueschingen wird immer noch mit der Fortschrittsmoderne, die seine Geschichte *war,* identifiziert, der Beobachter glaubt dort immer noch informiert zu werden, während in Wahrheit die Programmpolitik das Risiko, das Experiment, das Wagnis vermeidet und statt dessen auf altbewährte Prominente setzt.

So war es nicht untypisch, daß in der öffentlichen Diskussion über den Fortbestand von Donaueschingen vor einiger Zeit die Frage nach der pro-

grammatischen Ausrichtung keine Rolle spielte. Ein Streit über Ästhetik, aber auch die Person des künstlerischen Leiters, wie er sich bei der documenta regelmäßig entfacht, wäre in der Neuen Musik undenkbar. Man begnügt sich damit, die eigene Sache abstrakt: budgetär einzufordern. Und es bleibt fast unbemerkt, daß seit einiger Zeit eine Programmkommission regiert, die um des Mehrheitsprinzips willen streitbare Entscheidungen strukturell vermeidet. Weiß man, daß eines der vier Mitglieder *das* deutsche Neue-Musik-Magazin herausgibt, das natürlich Donaueschingen regelmäßig lobt, dann versteht man, warum vom Insider-circulus-vitiosus nur Naive eine Selbsttherapie erwarten können.

Eine kompositorisch immanente Antwort

Wie könnte eine musikalische, das heißt kompositionstechnisch ausgewiesene Antwort auf drei prominente Angebote des Geistes (Luhmann, Habermas, Derrida) aussehen? Es gibt Komponisten, die Luhmanns Systemtheorie als ihre theoretische Grundlage nennen und von autopoietischen Prozessen (etwa der Transformation der musikalischen Diskursivität) in ihren Partituren sprechen. Genau genommen sind solche Techniken aber keine Anwendung Luhmanns, dessen Theorie sich dezidiert auf soziale Systeme beschränkt, sondern jener allgemeinen Systemtheorie, deren (soziologische) Anwendung das Luhmannsche Theoriegebäude darstellt. Luhmann fungiert somit nur als (literarischer) Anreger für Grundüberlegungen abstrakterer Natur. Ein direkter Bezug des Komponierens auf ihn müßte aber an seiner Soziologie selber ansetzen.

In der *Kunst der Gesellschaft* wird in Fortsetzung von Motiven Max Webers (aber in gewisser Hinsicht auch Adornos) moderne Kunst als ein funktional eigenständiges, autonomes, autopoietisches System unter anderen in der Gesellschaft bestimmt – und zwar ohne jenen Universalitätsanspruch auf Deutung des Weltganzen, der mit Hegels Diagnose vom Ende der Kunst definitiv verloren sei. Diese – entweder willkommene oder erschreckende – Perspektive zugleich der Abkapselung in ein Nischensystem und der Befreiung von kunstfremden Imperativen müßte nun ihrerseits in die musikalische Produktion eingehen, und zwar nicht nur als »Lebensgefühl«, sondern auch und vordringlich als Problembewußtsein. Das Komponieren ist danach in seinem »Sagen« vom unmittelbaren Lebens- und Gesellschaftsbezug abgeschnitten (was etwa politische Künstler wie Mathias Spahlinger tief treffen müßte), so daß dessen Semantik immer nur indirekt: über die Ausreizung der historisch errungenen technischen Mittel ansetzen kann. Andererseits bietet aber gerade die systemische Autonomie die Option, nein: die Forderung, eben diese Mittel konsequent zu reflektieren, sich mit ihnen im Subsystem Neue Musik realistisch einzurichten. Das unglückliche Bewußtsein, daß dies so und nicht anders ist, müßte gegen Luhmanns methodischen Zynismus, aber auch gegen die übliche soziologiefeindliche Verdrängung der modernen Gesellschaftsstruktur die Musik gleichsam mit Ausdruck beseelen.

Hat man diese kunst*immanente* Innenperspektive eingenommen, wird auch der Bezug zu Habermas, der bekanntlich keine Ästhetik vorgelegt hat, erkennbar. Wie immer man zum »Sturz der Metaphysik«, das heißt der Verabschiedung eines emphatischen Wahrheitsanspruchs und somit einer verbindlichen Geschichtsphilosophie stehen mag: Habermas' Projekt der grundlagentheoretischen Begründung der Kritischen Theorie (und der normativen Potentiale der Moderne) zeigt auf meines Erachtens schwer zu entkräftende Weise, wie Rationalität jenseits eines emphatischen Vernunftbegriffs zu denken ist: als verdichteter Begründungszusammenhang, hergestellt von solchen, die sich sachkundig machen können, sachadäquate Gründe überhaupt anzuführen vermögen. Rationalität nun hatte Adorno als Konstruktivität im Werk, für die Musik: als Konfiguration von kompositionstechnischen Sachverhalten bestimmt.

Und genau hier – gegen postmoderne Irrationalität, aber auch gegen die wie selbstverständlich unterstellten »idealistischen« geschichtsphilosophischen Annahmen einer Ersten Moderne – kann kompositorische Rationalität heute, im Zeichen eines ausdifferenzierten Pluralismus gedacht werden, nämlich als eine werkimmanente Begründetheit, deren innere Logik freilich aus einer verbindlichen Kette einzelner Begründungen besteht, die (und hier setzt ein sehr strenges Kriterium an) virtuell unbegrenzt ist, also gerade nicht beim bloß krud Technischen oder aber beim verstiegen Programmatischen haltmacht. Daß diese Forderung den Komponisten zu einer vielseitig gebildeten Person erhebt (denn Begründungen, kommen sie einmal in Gang, halten sich selten an Systemgrenzen), kann nur der als Nachteil verbuchen, der Intellektualität und Emotionalität, Konstruktion und Intuition, Planung und Spontaneität als unvereinbare Gegensätze verkennt. Gerade die »multiple« Persönlichkeit, die der postmoderne Pluralismus permanent einklagt, wird mit nur einer Gemütsstärke die rauhen Zeiten des 21. Jahrhunderts schwerlich überstehen können. Das Postulat nach werkimmanenter, das heißt technischer *und* ästhetischer Begründung ist heute übrigens alles andere als eine Selbstverständlichkeit, es wird von seiten der Postmodernisten geradezu verpönt.

Wenigstens eine der Herausforderungen, die das verschlungene Œuvre Derridas bietet, sei angesprochen: die emphatische Differenz, für deren Dringlichkeit die postmoderne Philosophie sensibel machte und die auch in der musikalischen Postmoderne zumindest als Problem (»Pluralismus«) herumgeistert, ohne daß deren Begriff kompositionstechnisch präzisiert worden wäre. Vielleicht liegt das daran, daß musikimmanente Differentialität (ähnlich dem Bild des Rhizoms, das Deleuze und Guattari angeboten haben) durchaus eine moderne Fragestellung (man denke an die Vielschichtigkeiten der Musik Alban Bergs), ja vielleicht ohnehin ein Charakteristikum der abendländischen Musik insgesamt ist; Max Weber hat sie in der Musiksoziologie unter anderem über (rational kontrollierte) Polyphonie bestimmt. Und es ist die (ins Hochartifizielle gesteigerte) Polyphonie, die heute eine der pointiertesten modernen Komponierhaltungen, den Komplexismus, auszeichnet, der die musikalische Faktur möglichst abundant und perspektiven-

reich auszuc
hen. Die sti
Versuchsanc
jekts, damit
vereinbarke
Eine mus
sen, die jed
merhin ein
baus, von
wird, in de
Spannung z
einander ab
der die Erb
Schönbergs
gestattet n
sonders int
sikalische I
sich als di
oder gering
setzung, V
sche Gesta
als dialekti
sondern al
schieht, w
ponistenpo

Eine (Z

Die musik
gar deren
musikalis
Komponis
Helmut L
sche Trad
den Serial
bergschul
eine inzw
näckig ve
ßen gefei
1994), fü
kalischen
Fortschrit
tizität ein
Allein,
toire des
steigerte,

reich auszudifferenzieren sucht, ohne den Mittelweg Polystilistik zu bemühen. Die stilistische Geschlossenheit umgekehrt steht vielmehr, gleich einer Versuchsanordnung, für die wie auch immer hypothetische Einheit des Subjekts, damit es sich in aller Differentialität (Antagonismen, Konflikten, Unvereinbarkeiten etc.) überhaupt musikalisch erproben kann.

Eine musikalische Dekonstruktion setzt – was Übereifrige gerne vergessen, die jedes geschriebene Notenbild bereits zurückgeblieben dünkt – immerhin ein Gesetztes voraus, das einem Prozeß wechselseitigen Ab- und Aufbaus, von »Generation und Destruktion« (Günter Seubold) unterworfen wird, in dem sich die ästhetischen Oppositionspaare, zu denen gerade die Spannung zwischen geschlossenem und offenem Werk gehört, fruchtbar aneinander abarbeiten können. Die gestauchte Zeitlichkeit des Komplexismus, der die Erbschaft des Serialismus (parametrische Materialkontrolle) wie der Schönbergschule (expressionistische Morphologie) gleichermaßen antritt, gestattet nun, wie mir scheint, zum ersten Mal in der Geschichte einen besonders intensivierten Fall dessen, was man vielleicht noch vor kurzem »musikalische Dialektik« genannt hätte: eine musikalische Dekonstruktion, die sich als die idealiter (musikalisch) *gleichzeitige,* das heißt augenblickshafte oder geringfügig verschobene, also verzögerte Kritik (Unterminierung, Zersetzung, Verfremdung, Nichtidentisch-Machen) des Gesetzten (musikalische Gestalt, formaler Prozeß, tektonische Struktur etc.) definiert; also nicht als dialektischer Kampf um eine bessere Lösung innerhalb der Formtotalen, sondern als das *Aushalten* der Ungereimtheiten stets vor Ort – wie dies geschieht, wird nicht zuletzt zum symbolischen Träger der Werk- oder Komponistenpoetik.

Eine (Zweite) musikalische Moderne

Die musikalische Postmoderne war mitnichten das Ende der Geschichte oder gar deren Richturteil, eher eine chamäleonartige Haut, die sich über die musikalische Moderne gelegt hat. Deren bedeutendste aufgeklärt kritische Komponisten, folgt man einer Aussage Ligetis, sind Brian Ferneyhough und Helmut Lachenmann. Während dieser die gesellschaftskritisch-humanistische Tradition linker Intelligenz kontinuiert hat, wurde Ferneyhough, der den Serialismus weiterentwickelt und mit dem Expressionismus der Schönbergschule verbunden hat, als Beginn einer Zweiten Moderne bezeichnet – eine inzwischen international hochberühmte Musik, aber hierzulande hartnäckig verdrängt, weil gegen Postmoderne wie gegen Altlinkes gleichermaßen gefeit. Sein Name steht für die Zweite Darmstädter Schule (1982 bis 1994), für die Freiburger Schule (zwischen 1975 und 1990) – für den musikalischen Komplexismus, der heute polyphones Denken, Expressivismus, Fortschritt in Material und Technik mit Geschichtsbewußtsein und Authentizität einer radikalen Gegenwärtigkeit verbindet.

Allein, wenn schon der okzidentale Modernisierungsprozeß das Repertoire des technisch und ästhetisch Verfügbaren und Möglichen so ungemein steigerte, dann müßte doch die Aufgabe darin bestehen, anstelle einer wahl-

los bedienenden Warenhausmentalität, die multikulturell sagt, aber kleptomanisch meint, die Optionen zu einer unverwechselbar persönlichen und doch geschichtsmächtigen und gleichsam allgemeingültigen musikalischen Sprache zu fokussieren, auf der Grundlage, die Probleme der Gegenwart messerscharf einzubekennen und die Lösungsansätze zu radikalisieren. Dies heißt kompositionstechnisch, die konstruktiven Errungenschaften der okzidentalen Polyphonie, ohne die eine musikalische Diskursivität nicht weit kommt, ins bislang Ungeahnte zu steigern; daß dies möglich ist und darin gegen alle Unkenrufe Fortschritt gegeben ist, zeigt die komplexistische Komponierweise, etwa mit ihrer Option für das Poly-Werk.

Es geht darum, eine Musik zu erfinden, die ohne Regression eine Expressivität entbindet, die ein authentischer Ausdruck des heutigen, zugegebenermaßen hochneurotischen, multiplen und komplexitätsüberforderten Menschen ist; eine Expressivität, die in Dichte und Energie, aber auch in ihrer Ambivalenz eine Vitalität erlebbar macht, die dem Subjekt ermöglicht, aufzubegehren gegen Entfremdung und Fremdbestimmung. Wir sind auf eine Musik angewiesen, die sensibilisiert, die mit Wahrheit, nicht mit Kompromissen aufwartet, eine Musik, die ihrer selbst mächtig ist, die Webern und Varèse genausowenig vergißt wie den frühen Boulez und Alban Berg, dessen Musik auf geheimnisvolle Weise strengste Konstruktion mit intensivstem Ausdruck paart, mit einer Wärme, die fast tristaneske Todessehnsüchte freisetzt, mit einer Weltdurchdringung, die sich einem Wozzeck genauso stellt wie einer Lulu: eine Musik, die 20. Jahrhundert ist und doch das 19. Jahrhundert, unser kulturelles Erbe und unser Menschenbild, bewahrt.

Das, worüber die Postmoderne nur sprach: Pluralität, Vielfalt, Heterogenität, Differentialität, das Rhizomatische des Lebens und Erlebens, die Simultaneität der Mehrfachexistenzen im heutigen Ich, die Multiperspektivität der Reflexionsebenen – all das ist musikalisch sehr wohl möglich geworden: durch komplexe Polyphonie, intrikate Rhythmik, dissoziative Morphologie, Viertel- und Achteltönigkeit, durch die Insistenz auf stilistischer Geschlossenheit und durch die Konzeption des Werks, das heute im dekonstruktiven Zeitalter die blanke Opposition von geschlossen und offen längst überwunden hat. Es geht bei der Musik des 21. Jahrhunderts um eine, die keine Errungenschaft der abendländischen Geschichte verleugnet, die ganz der Gegenwart verpflichtet ist und ihr Vermögen und ihre Grenzen ohne alle falsche Bescheidenheit, aber auch ohne allen falschen Geniekult einbekennt, um eine Musik, die ihre Unsicherheiten aushalten kann, ohne an ihnen zu verzweifeln, aber eben deswegen von der allgemeinen Kultur ernst genommen wird.

Für eine Zweite Moderne heißt dies, den Anschluß der Neuen Musik an den Diskurs der Gegenwart zu finden und zugleich einzuklagen, daß dieser jene nicht länger ignoriert; des weiteren, daß das Subsystem Neue Musik mit dem schmerzlichen, mittelfristig aber befreienden Prozeß der Selbstaufklärung beginnt; und schließlich das Eingedenken dessen, was Neue Musik radikal einmal hieß – nicht irgendeine, sondern die kritische, selbstreflexive, innovative, anspruchsvolle, aufgeklärte, eben *Neue* Musik in Absetzung von

zeitgenössischer. Die Auslaufmodelle seien verabschiedet, die Klassiker der Neuen Musik dem klassischen Sektor überlassen. Neue Musik hieße heute mehr denn je radikale Verjüngung. Auf die Frage, welche Richtung im gegenwärtigen Komponieren in den Sinn kommt, will man eine Zweite Moderne beim Namen nennen, sei mir eine persönliche Antwort gestattet: Einer Kreuzung der technischen Potentiale des kritischen, dekonstruktiven Komponierens (Komplexismus und Negativismus) – mit höchst persönlichen Ausdrucksvorlieben – müßte die Zukunft der *Neuen* Musik gehören, angereichert mit einigen statistisch-stochastischen Methoden und spektralistischen Errungenschaften, also der Kontinuität von Adornos Projekt.

Hat man sich klargemacht, was das konkret heißt, kann man sich der wahrscheinlich dringlichsten Frage der jetzigen musikalischen Ästhetik und der zugegebenermaßen desillusionierendsten der kompositorischen Produktion zuwenden: Wie ist eigentlich musikalischer Gehalt möglich, wenn Komponisten abgeschnitten von der Mitwirkung an der Kultur der Gegenwart und isoliert von der Auseinandersetzung des Diskurses, ohne Kritik, ohne Nötigung zur Selbstreflexion, ohne Ein-, aber auch ohne Zuspruch, in einer Nische: in einer Elfenbeinhöhle arbeiten, ja arbeiten müssen? Eine Zweite musikalische Moderne wird daran gemessen werden, ob es ihr gelingt, unter den veränderten Bedingungen des 21. Jahrhunderts eben diese Frage produktiv zu bearbeiten.